O ABORDARE TIPOLOGICĂ A INVARIANȚILOR STRUCTURALI ÎN CREAȚIA LUI SIGISMUND TODUȚĂ (1) MONODIA-HETEROFONIA

Prof. univ. dr. GHEORGHE DUȚICĂ
Universitatea de Arte „George Enescu" Iaşi

Gheorghe DUȚICĂ, muzicolog, compozitor, profesor. Studii şi volume publicate în domeniile: teoria şi analiza sistemelor modale; fenomenologia timpului muzical şi a sintaxelor sonore; strategii arhetipale/anarhetipale în componistica românească (George Enescu, Aurel Stroe, Anatol Vieru, Sigismund Toduță, Viorel Munteanu ş. a.); muzică şi matematică; retorică muzicală. Articole, cronici, recenzii. Creație corală, vocală, instrumentală şi camerală. Actualmente, profesor de teoria muzicii şi muzicologie, conducător de doctorat.

„*… setea unului de a se pierde şi setea multiplului de a se readuna.*"
Constantin Noica

Arhegeneza operei muzicale toduțiene relevă existența unor „invarianți cu prezență ontologică tare"[54], responsabili de coerența şi coeziunea întregului, indiferent de ramificațiile sau digresiunile pe care le dezvoltă discursul respectiv.

Aceste constante arhetipale conferă operei valoare de model ontologic **unitar** şi **centrat**[55], polarizând generalizările parametrice şi sintaxice din care derivă tipologiile structural-vectoriale.

Fără a intra în speculații teoretice – fatalmente captive impasului generat de imposibilitatea ierarhizării sau clasificării riguroase a arhetipurilor – vom orienta abordarea noastră către o perspectivă operațională, selectând, sub incidența diadei **unu-multiplu**, două dintre cele mai relevante fenomene de invarianță structural-sintaxică: **monodia** şi **heterofonia**.

În concepția noastră, pe lângă arhetipurile „pure" sau autonome există o multitudine de arhetipuri combinate, intersectabile sau de fuziune. Acest adevăr – confirmat de creația lui Sigismund Toduță – ne-a sugerat triada tipologică **matcă-racord-nucleu**, a cărei substanță conceptuală va putea fi dedusă dintr-o argumentație analitică girată de o bogată cazuistică muzicală.

[54] Corin Braga, *De la arhetip la anarhetip*, Editura Polirom, Iaşi, 2006, p. 274.
[55] *Ibidem*, p. 275.

UNU-MULTIPLU (Arhetip-matcă)

Rădăcina filosofică a binomului arhetipal **monodie-heterofonie** se află în diada **unu-multiplu**, definită de Constantin Noica drept „dualitate metafizică fundamentală, de caracter *formal*”[56]. Analogia nu este gratuită dacă avem în vedere faptul că principiul *coincidentia oppositorum* – văzut de Ştefan Niculescu ca fundament normativ al sintaxei heterofone – se întâlneşte cu viziunea lui Noica (diferită de cea a lui Platon), potrivit căreia numai ipostaza integratoare unu-multiplu („unitate sintetică în expansiune”), care deține „complexul originar şi procesualitatea (ca virtualitate), poate permite unului ca unitate să se desfăşoare în unități multiple”[57]. Acesta este şi sensul biunivoc al relației monodie-heterofonie, în care prima entitate se deschide spre multiplicitate, în timp ce a doua se închide spre (re)unificare.

1. MONODIA /AULODIA (Arhetip-racord 1)

Întreaga muzică românească de tradiție orală este esențialmente centrată pe arhetipul monodic, fenomen virtual integrator al diversității şi multiplicității evenimentelor sonore. Monodia semnifică deci „identitatea şi identificarea, unitatea deja stabilită, împlinită şi intranzitorie, [având o existență] dată şi determinată de unu, dincolo de care nimic nu există”[58].

Pentru Sigismund Toduță **recursul monodic** nu reprezintă o stare accidentală, preliminară sau intermitentă, ci un dat existențial ancorat într-o realitate fundamentală şi originară, o (re)în-ființare ontologică, în ultimă instanță. Din această perspectivă, inconfundabila **aulodie** toduțiană reface periodic înseşi racordurile ființei cu starea *născândă* a muzicii.

1. 1. POLIGENEZA STRUCTURALĂ A MATERIEI SONORE.
MODALUL – ARHETIP UNIFICATOR AL STILULUI TODUȚIAN

Prin întreaga sa creație, Sigismund Toduță promovează un concept monodic de filiație modal-arhaică, decantat într-un stil personal a cărui ontogeneză este detectabilă în zona „folclorului imaginar”. Drept consecință, pe linia demersului edificator, „recursul la citat” se dovedeşte a avea o frecvență redusă şi, prin aceasta, o importanță relativ secundară.

Încărcătura genetică a monodiei toduțiene – plurivalentă şi de maxim potențial formativ – este reductibilă, în esență, la două surse: cea **folclorică** şi cea **liturgică**, bivalentă, la rândul ei, prin filiația bizantină şi gregoriană (vezi triada: **recitativ**, **melismă**, **coral**).

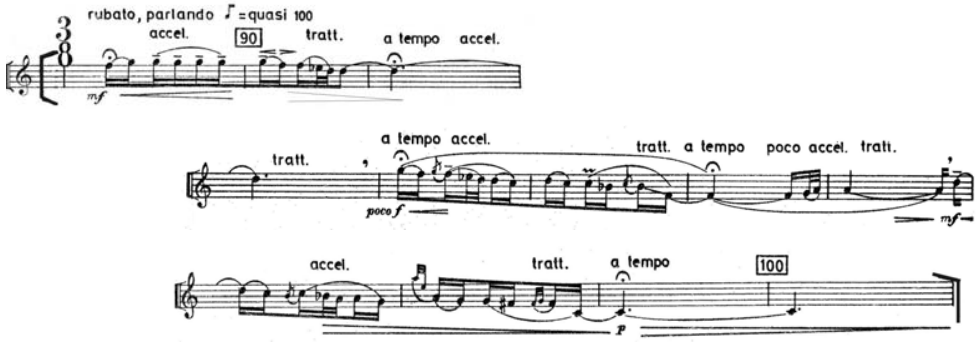
---

[56] Constantin Noica, *Echilibrul spiritual*, în: *Unu şi multiplu*, Anuarul *Izvoare de filosofie*, Bucureşti, 1942, p. 318; *apud*: Florica Diaconu, Marin Diaconu, *Dicționar de termeni filosofici ai lui Constantin Noica (Introducere prin concepte)*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2004, p. 683.
[57] *Idem*.
[58] Marin Marian, *Chipul geniului. Eseu despre creativitatea exemplară*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1991, p. 57.

FILIAȚIE FOLCLORICĂ

Ex. 1 *Simfonia a III-a*, *Ovidiu*[59] (1957), Partea I, R 90[-1] (12 ms.),

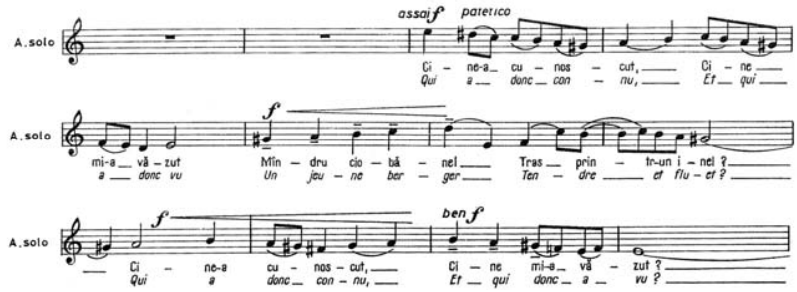
pp. 28-29/PG (clarinet solo)



FILIAȚIE LITURGICĂ BIZANTINĂ

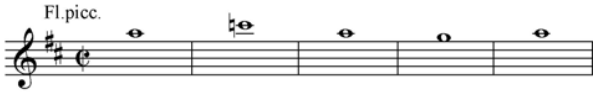
Ex. 2 *Mioriţa*, baladă-oratoriu[60] (1957-1958), Nr. 11, *Rondo*, R 44 (12 ms.),

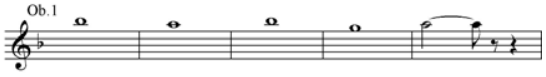
pp. 142-144/PG


A.solo
assai f
patetico
Ci – ne-a cu – nos – cut, Ci – ne
Qui a donc con – nu, Ét qui
A.solo
f
mi-a vă – zut Mîn – dru cio – bă – nel Tras prin – tr-un i – nel ?
a donc vu Un jou – ne ber – ger Ten – dre et flu – et ?
A.solo
f
ben f
Ci – ne-a cu – nos – cut, Ci – ne mi-a vă – zut ?
Qui a donc con – nu, Ét qui donc a vu ?

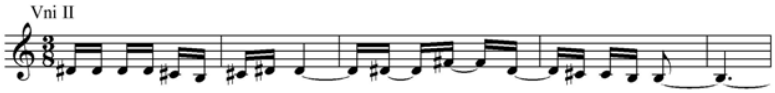
FILIAȚIE LITURGICĂ GREGORIANĂ

Ex. **3a** *Simfonia I* [61] (1954), Partea I, ms. 1-5, pp. 9-10/PG

Nucleu generator cu funcție de racord şi vector tematic

Ex. **3b** *Simfonia a II-a*[62] în re minor, cu orgă – „În memoria lui George Enescu" (1956), Partea I, ms. 1-5, p. 3/PG

Enunț motivic – incipit *Dies Irae* – matrice macrogenerativă

[59] Editura Muzicală, Bucureşti, 1975.
[60] Editura Muzicală, Bucureşti, 1971.
[61] Editura Muzicală, Bucureşti,, 1959.
[62] Editura Muzicală, Bucureşti, 1965.

Ex. **3c** *Simfonia a III-a*, *Ovidiu* (1957), Partea I, R 210^{+4} (5 ms.), pp. 55-56/PG

Ethos coral gregorian

Aceste surse muzicale fac trimitere directă la **poligeneza structurală a materiei sonore** care, în ordine sistemică, etalează următoarea grilă generativă:

- **Oligocordii** – anhemitonice, hemitonice
- **Pentatonii** – anhemitonice, hemitonice
- **Pre-heptacordii** şi **heptacordii** – diatonice şi cromatice
- **Octocordii simetrice** (de tip 1:2/2:1)
- **Policordii** – cromatic-diatonice sau cromatic-polimodale
  (Sisteme intonaționale complexe cu trepte mobile)

1. 1. 1. MODUL LIDIAN/CVARTA MĂRITĂ BIHOREANĂ/ MOTIVUL „TODUȚĂ" (Arhetip-nucleu 1)

Una dintre cele mai vehiculate entități arhetipale, recognoscibilă, fără echivoc, în integralitatea operei toduțiene, este sintagma intonațională cu structura unei **tetratonii hemitonice** de pantă melodică **descendentă** (2m↓-3M↓-2M↓), circumscrisă spațiului de congruență al cvintei perfecte, dar definită de ethosul inconfundabil al **cvartei lidice**.

Ex. 4 *La curțile dorului – Trei madrigale pe versuri de Lucian Blaga*[63] (1978), *Întoarcere* (III), p. 22

Proces (semi)cadențial-iterativ

Arealul folcloric bihorean pare a fi cel mai apropiat în stabilirea filiației arhetipale, dar omniprezența acestei sintagme – plurivalentă ca potențial generativ-formativ – în creația compozitorului şi, prin aceasta, asocierea ei definitivă cu numele „Toduță", îi legitimează deplin valoarea de **logotip**.

[63] Editura Muzicală, Bucureşti, 1981.

Exegeza clujeană a semnalat în mai multe rânduri acest fenomen[64]. În prezenta abordare, pe lângă argumentele menționate, propunem o sistematizare tipologică a celor mai frecvente ipostaze.

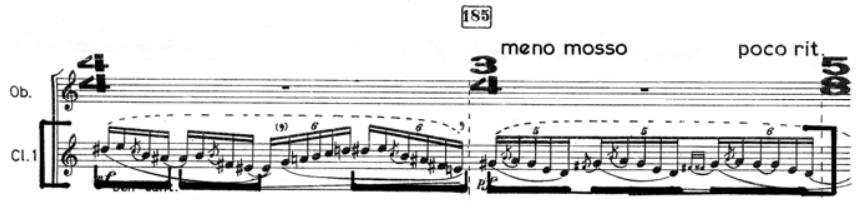
MOTIVUL „TODUȚĂ" – Tipologii structurale

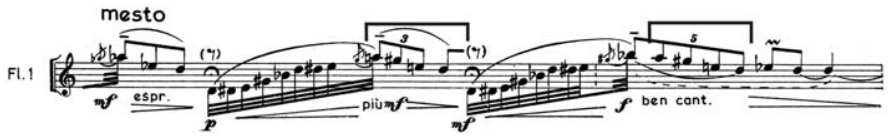
Concatenare secvențială (Juxtapunere conjunctă)

Ex. 5a *Simfonia a V-a*[65] (1962-1976), Secțiunea a II-a, *Aulodia*,

R 140^{+1} (3 ms.), p. 39/PG

Concatenare secvențială cu variante permutative

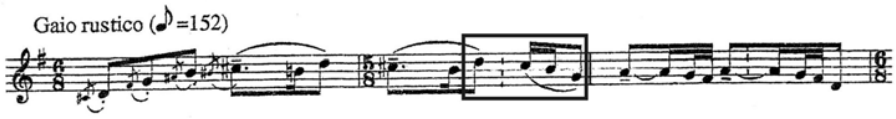
Ex. 5b *Simfonia a V-a* (1962-1976), R 185^{-1} (2 ms.), p. 47/PG

Polifonie latentă, în cadență monodic-improvizatorică

Ex. 5c *Simfonia a V-a* (1962-1976), R 200^{+2}, p. 51/PG

Inversare integrată melismatic (-iterativ)

Ex. 5d *Simfonia a V-a* (1962-1976), R 200^{+4}, p. 52/PG

[64] Vasile Herman, Sofia Gelman Kiss, Hilda Iacob, Mihai Ghircoiaşiu ş.a.
[65] Editura Muzicală, Bucureşti, 1979.

Permutare interioară cu menținerea cadrului de congruență modală

Ex. 5e *Sonatina pentru pian*[66] (1950), Partea a III-a, ms. 1-5, p. 19

1. 1. 2. PENTATONIA (Arhetip-nucleu 2)

Arealul modal-diatonic al monodiei („diatonia modală albă", cum o numeşte Vasile Herman) se sprijină masiv pe o pregnantă bază **pre-pentatonică/pentatonică**, activă la nivelul întregului univers sonor toduțian.

Din punct de vedere structural, pentatonia **anhemitonică** (non-octaviantă sau octaviantă) deține ponderea semnificativă (ceea ce nu presupune absența totală a pentatoniei hemitonice, vezi ex. 8), iar prezența ei se manifestă atât sub formă **reală** (ex. 6), cât şi sub formă **latentă** (ca substrat, ex. 7).

Ex. 6 *Concertul pentru suflători şi baterie/percuție* (1970), Partea a IV-a,

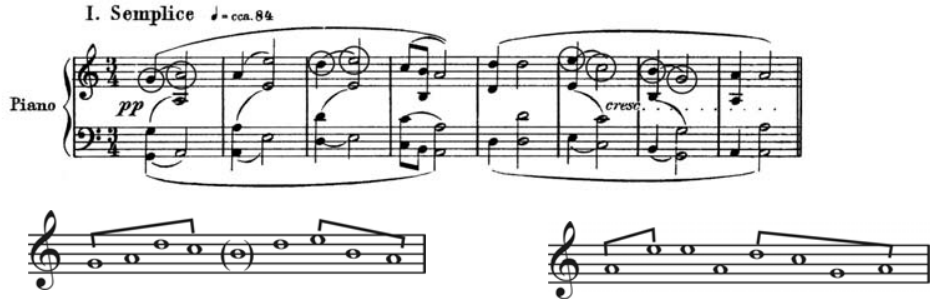
Ostinato, pp. 57-58/PG, manuscris

Pentatonie anhemitonică octaviantă, starea a V-a (pien **do**)

Ex. 7 *Passacaglia pentru pian*[67] (1943), Tema

Substrat bivalent: 1. după marcajul timpilor accentuați (palindrom);

2. după marcajul duratelor lungi (doimi)



[66] În: S. Toduță, *Lucrări pianistice*, vol. I, sub îngrijirea lui Dan Voiculescu, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 1998.
[67] Editura Muzicală, Bucureşti, 1966.

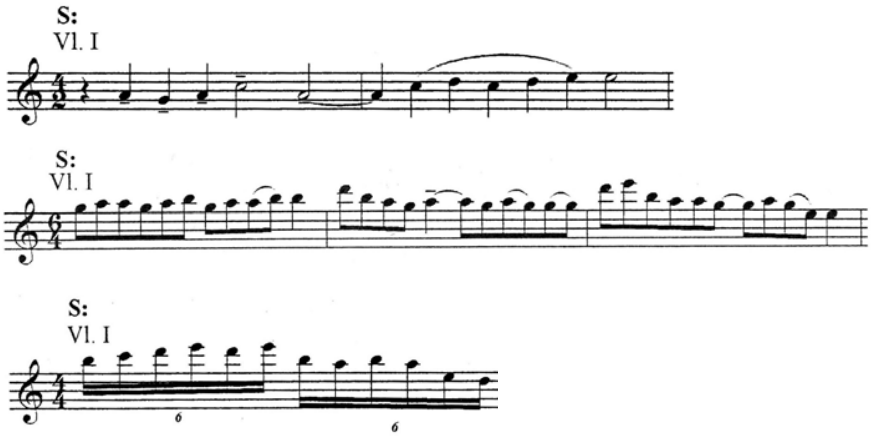
Ex. 8 *Concertul nr. 2 pentru orchestră de coarde*[68] (1972-1973),

Partea a IV-a, *Toccata*, ms. 72-75, p. 37/PG

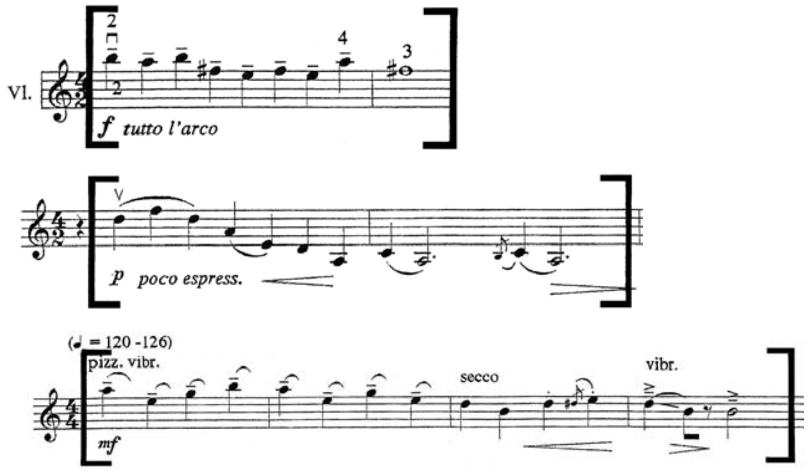
Pentatonie hemitonică de tip frigic

Capacitatea formativă a pentatoniei poate cunoaşte extrapolări macrotemporale atunci când temele generatoare ale unei părți, sau chiar ale unei întregi lucrări, se revendică de la o **structură-matrice**, cu reale **virtuți ciclice**. Acest nivel maximal este atins atât în *Concertul nr. 4 pentru orchestră de coarde şi orgă* (Părțile a IV-a, *Ricercarii* 1-5 şi a V-a, *Fugi* 1, 2, 3), cât, mai ales, în *Sonatina pentru violină şi pian*, adevărată apoteoză pentatonică.

Ex. 9 *Concertul nr. 4 pentru orchestră de coarde şi orgă* (1980),

Partea a V-a, manuscris, Subiectele fugilor 1, 2, 3

Ex. 10 *Sonatina pentru vioară şi pian*[69] (1981)

Temele generatoare ale părților I, II, III



[68] Bucureşti, Editura Muzicală, 1978.
[69] Editura Arpeggione, Cluj-Napoca, 2003, sub îngrijirea Ciprianei Gavrişiu.

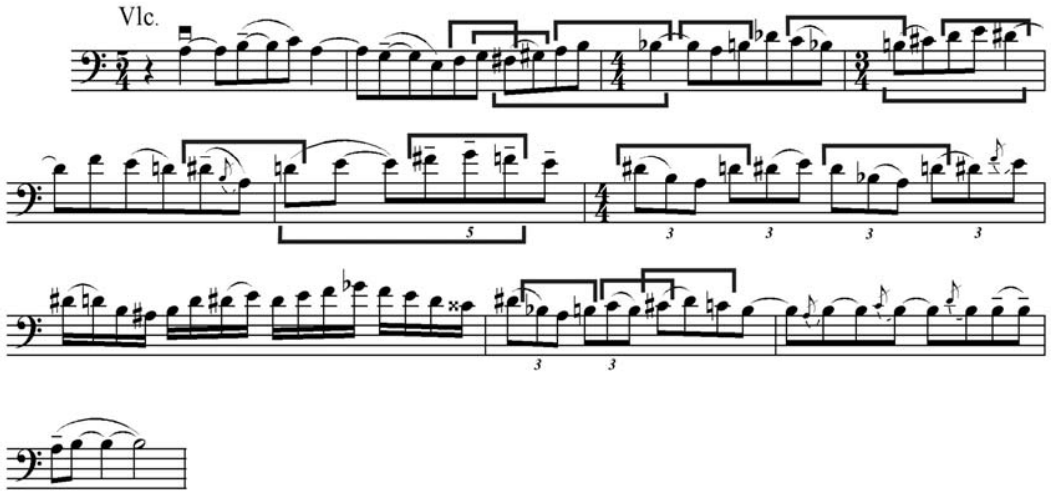
1. 1. 3. CROMATISMUL POLIMODAL (Arhetip-nucleu 3)

După cum afirmam în debutul capitolului VI al tezei noastre de doctorat[70], intitulat *Fenomenologia oscilației modale*, „dualismul ontologic din sfera (micro)modalului este consubstanțial stadiului arhetipal (infradiatonic sau infracromatic), primordial identificat în structura melodiilor oligocordice. Mobilitatea treptelor modale, anexând principiul disjuncției cromatice, interacționează complementar cu fenomenul oscilației"[71] intervalelor generatoare de secundă, terță, cvartă, respectiv, cvintă.

Bivalența calitativă a acestor microstructuri (mari-mici, perfecte-mărite/micşorate, ascendente-descendente) este consubstanțială **formulei cromatice întoarse** (ex. 11) – sintagmă intonațională ce fuzionează cu fenomenul **cvintei fasciculare** de sorginte bartókiană şi cu **mediul plurimodal** generat prin multipolarizările cadențiale din monodia arhaică românească. Astfel, variabilitatea organică a materiei sonore de strat arhetipal determină un alt tip de cromatism decât cel tonal-funcțional major-minor, această triadă integrată – emblematică, după cum vom constata, pentru monodia/aulodia toduțiană – definind fenomenul generic de **cromatism polimodal** (sau de „cromatism diatonic", după Gheorghe Firca).

Ex. 11 *Concertul nr. 2 pentru orchestră de coarde* (1972-1973),

Partea a III-a, *Recitativo e Arioso*, ms. 19-29, p. 18/PG, manuscris

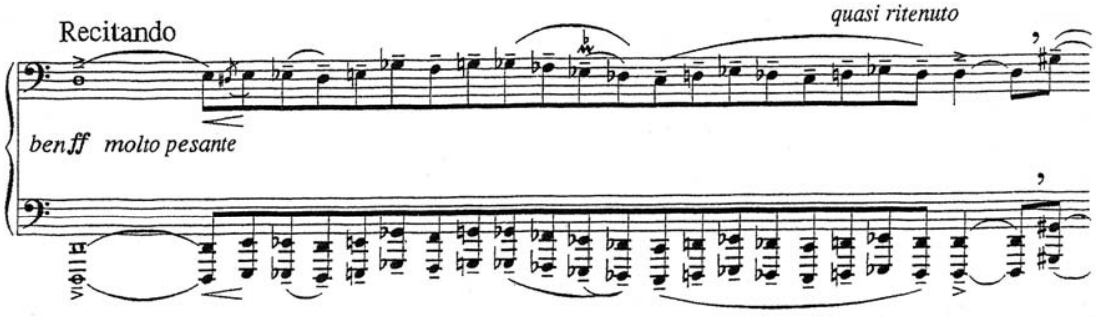
F.c. î. – triplă ipostază: oscilație la secundă, terță şi cvartă

[70] Gheorghe Duțică, *Universul gândirii polimodale*, Editura Junimea, Iaşi, 2004, p. 165.
[71] Gheorghe Duțică, *op. cit.*, p. 165.

1. 1. 3. 1. FORMULA CROMATICĂ ÎNTOARSĂ (f.c.î.)

Din perspectiva unui **minimalism intervalic** activ în sfera generativ-tematică, **f.c.î.** cunoaşte două ipostaze structurale: 1. **entitate-nucleu** (eventuala ei repetare făcându-se prin disjuncție); 2. **entitate-racord**, relaționând/amplificând diferite (micro)formații modale.

În primul caz, Sigismund Toduță atinge pragul-limită al cronologiei ciclice, investind această sintagmă arhetipală (**mi - fa diez - mi diez**) cu funcția unui enunț **macrogenerativ**, supus variației continue într-o lucrare de proporții monumentale, precum oratoriul *Pe urmele lui Horea* (1978). În al doilea caz, conjuncția reiterată a **f.c.î.** sub formă de catenă este intens exploatată de compozitor în structurarea unor construcții **melismatice**.

Ex. 12 *Preludiu, Coral, Toccata pentru pian*[72] (1973-1974), *Preludiu*, p. 45

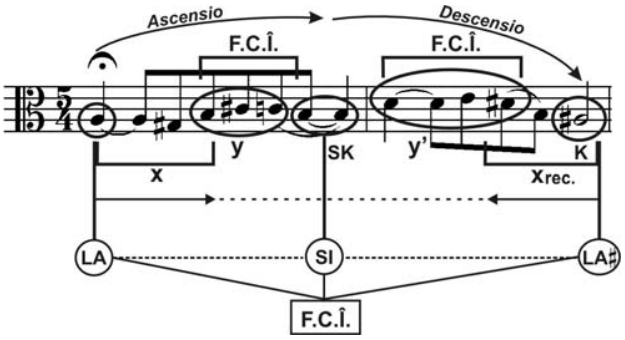


Exemplul următor reprezintă un extras (segmentul **α**) dintr-o structură tematică mai amplă şi este relevant atât prin **simetria** formativ-morfologică a componentelor celulare (simetrie de **oglindă**: x-$x_{rec.}$; simetrie de **translație**: y-y'), cât şi prin emanciparea **f.c.î.** în planul relațiilor interpolar-cadențiale. Astfel, sunetul-incipit **la**, împreună cu treapta de semicadențare (SK, **si**) şi *finalisul* (K) stabilit pe **la diez** formează o **f.c.î.** latentă (de structura [**la-si-la diez**]). Totodată, tensiunea cromatismului întors orientează **curba retorică** a întregului segment prin complementaritatea de sens a pantei melodice: *ascensio-descensio*.

[72] În: Sigismund Toduță, *Lucrări pianistice*, vol. I, *op. cit.*

Ex. 13 *Concertul nr. 4 pentru orchestră de coarde şi orgă* (1980),

Partea a III-a, ms. 1-2, pp. 36-37/PG



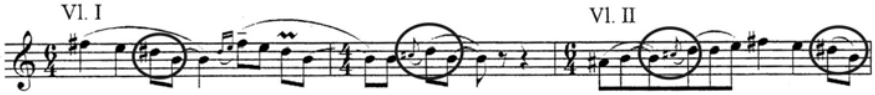
Cazuistica specifică fenomenului este imensă, dar ne-a atras atenția o indubitabilă **filiație enesciană** în vehicularea acestei microstructuri arhetipale, semnalată parțial şi de alți exegeți.

În contextul monodiei toduțiene, am identificat două ipostaze-argument:

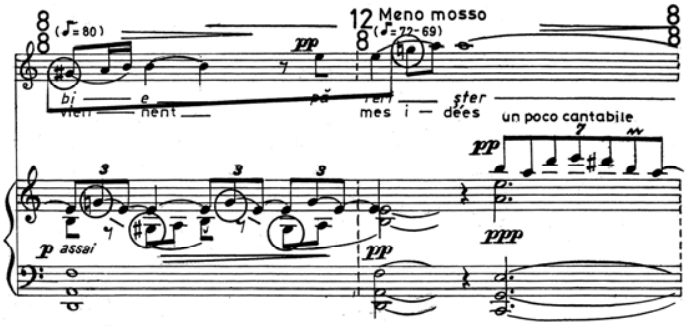
a) **F.C.Î.** prin **DUALISMUL TERȚEI**, oscilație „major-minoră" definită de Enescu drept „şovăire" specifică monodiei arhaice româneşti

Ex. 14 *Concertul nr. 4 pentru orchestră de coarde şi orgă* (1980),

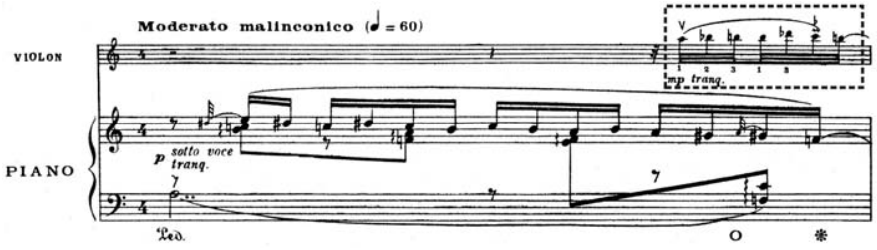
Partea a III-a, ms. 21-23, pp. 39-40/PG

Tetratonie bivalentă: hemitonică-anhemitonică pe **si**

Ex. 15 *Trei lieduri pentru tenor* pe versuri de Lucian Blaga[73] (1984),

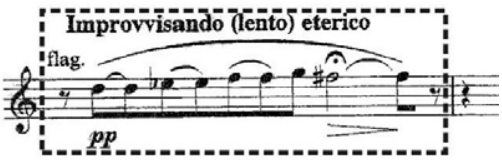
Septemvrie, ms. 22-23

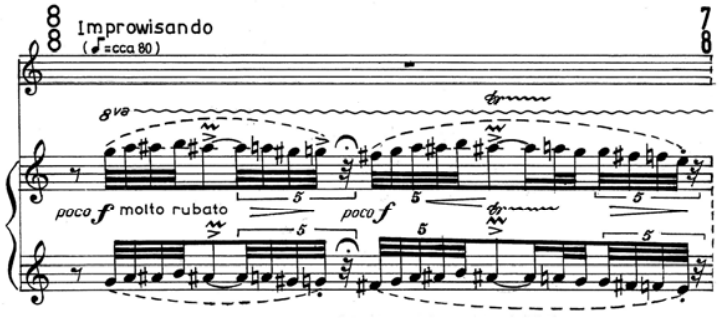
Prezența latentă a octavei micşorate (cromatism încrucişat), element activ în structurarea fenomenului bi- şi polimodal

[73] În: *14 Lieduri pentru voce şi pian* pe versuri de Lucian Blaga, Editura Muzicală, Bucureşti, 1984.

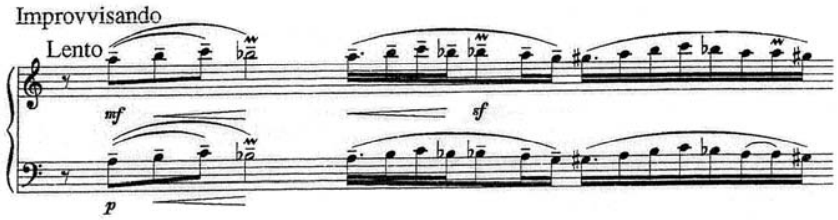
b) **F.C.Î.** prin **MELISMĂ CELULAR-MOTIVICĂ –** sintagmă-incipit a unei celebre capodopere enesciene

Ex. 16a *Sonata a III-a pentru pian şi vioară, „în caracter popular românesc”*, op. 25 (1926), de George Enescu, Partea I, Tema I

Ex. 16b *Concertul nr. 2 pentru orchestră de coarde* (1972-1973), Partea I, *Preludio*, ms. 20-21, pp. 6-7/PG

Ex. 16c *Concertul nr. 2 pentru orchestră de coarde* (1972-1973), Partea a II-a, *Fuga*, ms. 1-10, p. 12/PG

Ex. 16d *Sonata pentru violoncel solo*[74] (1989), Partea a II-a, ms. 1

[74] Editura Arpeggione, Cluj-Napoca, 2000, sub îngrijirea lui Dan Voiculescu.

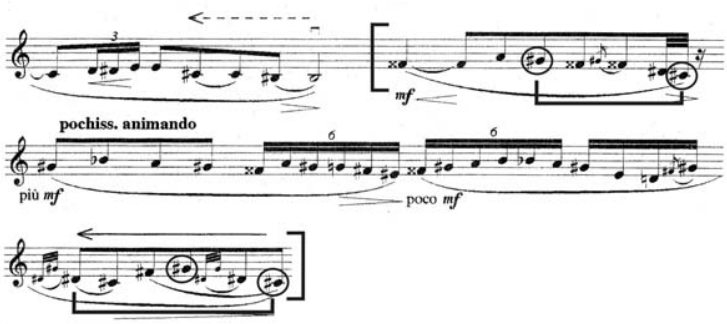
Ex. 16e *Trei lieduri pentru tenor* pe versuri de Lucian Blaga (1984),
Septemvrie, ms. 1

Ex. 16f *Preludiu, Coral, Toccata pentru pian* (1973-1974),
Preludiu, debut, p. 43



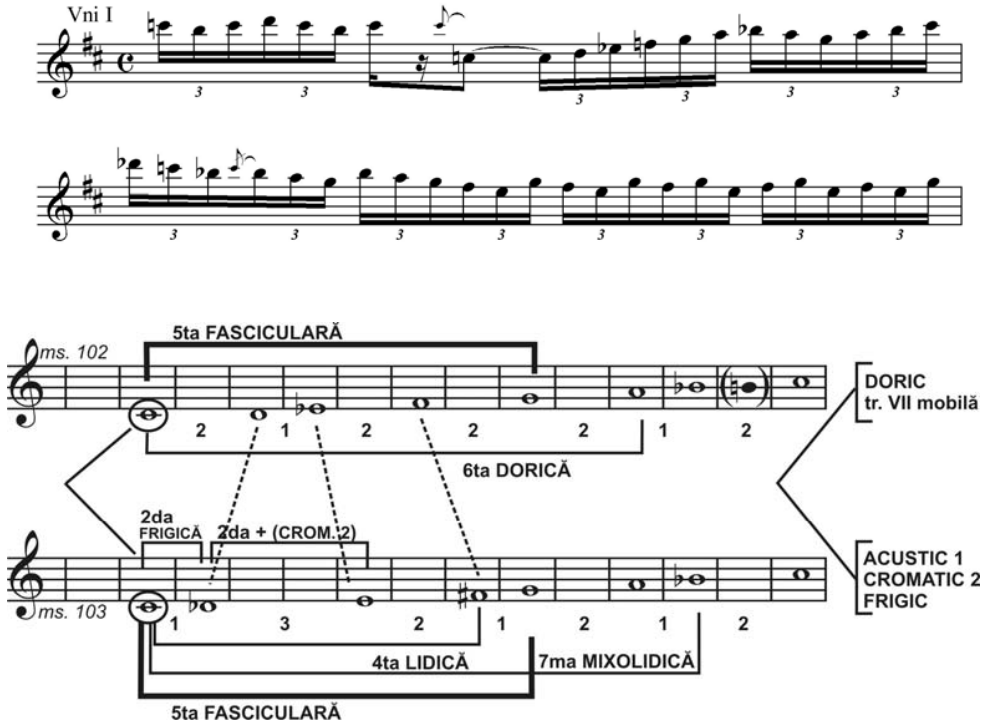
1. 1. 3. 2. CVINTA FASCICULARĂ

Datorită proceselor de diferențiere polidiatonică, cvinta perfectă devine un spațiu multivectorial, o matcă modală în care interferează diferite „fascicole" sonore, modelate în baza cromatismului diatonic.

În contextul următor, extensia melismatică de consolidare a pilonilor cvintei perfecte **do diez - sol diez** modelează, totodată, bivalența tetratoniei incluse: hemitonică – motivul „Toduță" (**sol diez - fa dublu diez - re diez-do diez**); anhemitonică – în cadență permutativă (**sol diez - fa diez - re diez - do diez**).

Ex. 17 *Sonata pentru flaut solo*[75] (1989), *Egloga I*, p. 1

Cadru de congruență modală, inclus deseori spațiului octaviant – cum este şi cazul heptacordiei polivalente centrate pe **do**, din exemplul următor –, cvinta fasciculară poate deveni depozitara unor polimorfisme modale. Concret, mobilitatea treptelor, fasciculând polidiatonic spațiul cvintei perfecte **do-sol**, imprimă multiple valențe modale: **frigic** (relația de 2m a treptelor II-I, **re bemol-do**), **cromatic 2** (relația de 2+ a treptelor III-II, **mi-re bemol**), **lidic** (relația de 4+ a treptelor IV-I, **fa diez-do**) etc.

Ex. 18 *Concertul nr. 3 pentru orchestră de coarde* (1989), p. a III-a, *Danza*,
ms. 102-103, p. 57/PG, manuscris



[75] Editura Arpeggione, Cluj-Napoca, 2000, sub îngrijirea lui Dan Voiculescu.

1. 1. 3. 3. POLIMODALISMUL ORIZONTAL-CONVERGENT

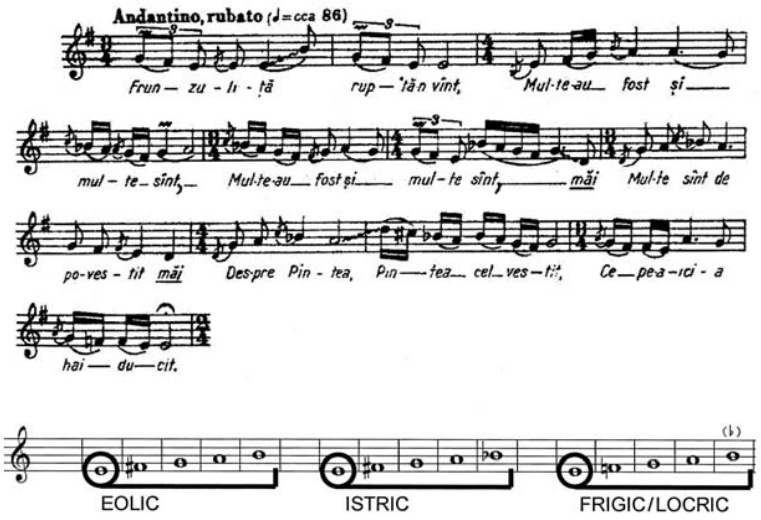
În folclorul românesc, **modurile cu aceeaşi finală** sunt edificate în baza fuziunii itrasistemice a două, trei sau chiar patru **variabile**.

Ex. 19 – Triplă combinație pe finala **mi**:

eolic-istric (acustic 3) – frigic/locric + inflexiune cromatică;

pien **do diez** – 2+ între tr. V-VI

– Segmente pentacordice omonime

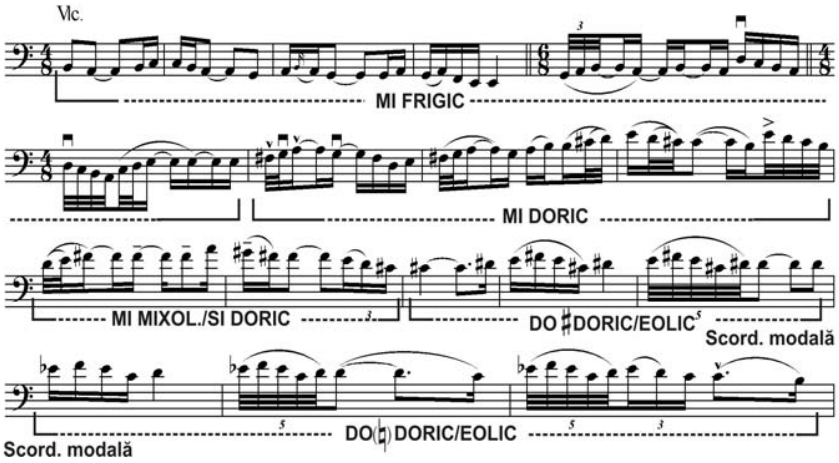

Andantino, rubato (♩=cca 86)
Frun – zu – li – tă rup – 'tă n vînt, Mul-te-au fost și
mul – te – sînt, Mul-te-au fost și mul – te sînt, mai Mul-te sînt de
po-ves – tit mai Despre Pin – tea, Pin – tea cel – ves – tit, Ce – pe-a – ici – a
hai – du – cit.
EOLIC
ISTRIC
FRIGIC/LOCRIC

Astfel, „**polimorfismul diacronic-oscilatoriu** al melodicii arhaice se concretizează adesea prin **pluralitatea (micro-)zonelor modale**, a căror alternanță, joncțiune şi interferență generează sisteme intonaționale complexe”[76], polistructural-active în perimetrul uneia şi aceleiaşi unități sintactice.

Ceea ce este semnificativ rezidă în **cromatismul diatonic** instituit la nivelul întregului, fenomen de sinteză globală rezultat din calitatea **dublă** a unor trepte care sunt naturale într-o formațiune şi alterate în cealaltă.

Ancorată în arhetipalitatea tradiției muzicale autohtone, monodia toduțiană nu este străină de **fenomenul polimodal-succesiv (orizontal)**, amplificat deseori în polimodalism vertical, organizat chiar pe sistemul axelor de simetrie[77]. Iată-l prezent într-o psalmodiere de autentic ethos bizantin:

[76] Gheorghe Duțică , *op. cit*., p. 162.
[77] *Cfr*. *Ibidem*, pp. 288-289.

Ex. 20 *Concertul nr. 1 pentru orchestră de coarde*[78] (1951), Partea a III-a, ms. 83-89, pp. 33-35/PG

1. 2. MONODIA / AULODIA – IPOSTAZE STRUCTURALE

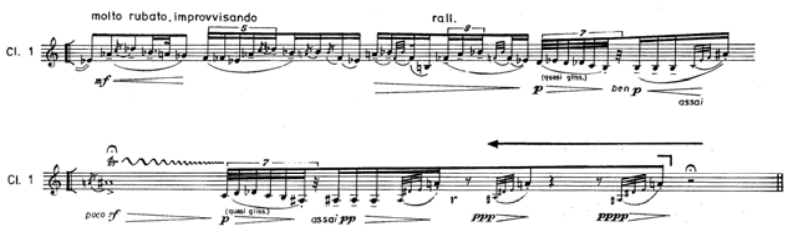
Începând cu a doua perioadă de creație (stabilită de Vasile Herman pentru intervalul 1957-1983, mai precis, de la oratoriul *Mioriţa* la opera *Meşterul Manole*[79]), Sigismund Toduță devine tot mai preocupat de elaborarea unui discurs sonor circumscris unui alt tip de cronogeneză, în speță, non-liniară, vectorial-sinusoidală, de racord nemijlocit cu structura arhetipală a **cântecului lung**, **doinit**, din tradiția muzicală orală românească.

Etnomuzicologia defineşte **doina** ca fiind „un stil melodic prin excelență liric, o melopee de formă deschisă, bazată pe improvizație, prin folosirea unor elemente melodice tipice, mai mult sau mai puțin variabile”[80].

Pe această bază, fără să recurgă la citat folcloric (după cum am mai subliniat), compozitorul asimilează şi rafinează caracteristicile stilului improvizatoric-doinit, dezvoltând structuri monodice de mare amplitudine sonoră, prin care trasează matca temporală a unor evoluții de anvergură simfonică. Iată, într-o simplă enumerare, câteva dintre exemplele edificatoare:

- *Mioriţa*, baladă-oratoriu (1957-1958), Nr. 4, *Aulodia*, pp. 39-54/PG
- *Simfonia a V-a* (1962-1976), Secțiunea a II-a, *Aulodia*, R 110^{-7}→R 200^{+8}, pp. 31-52/PG

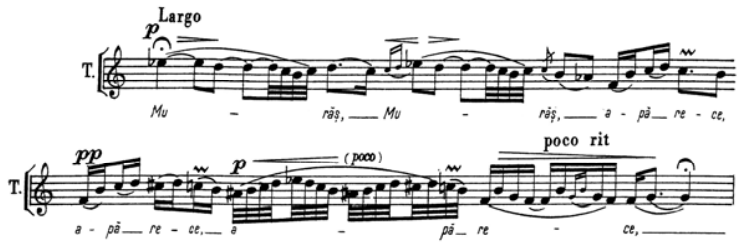
[78] ESPLA, Bucureşti, 1956.
[79] Vasile Herman, *Formă şi stil în creația compozitorului Sigismund Toduță*, în: *Studii toduțiene*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2004, pp. 40-58.
[80] Gheorghe Oprea, *Folclorul muzical românesc*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2002, p. 488.

Ex. 21 *Pe urmele lui Horea*[81], oratoriu (1978), Partea a XII-a, *Aulodie*,
(clarinet solo), p. 104/PG

Pliată pe o ritmică subsumată conceptului general *parlando-rubato*, monodia improvizatorică toduțiană (a se vedea ponderea covârşitoare a secțiunilor sau părților purtând indicația *improvvisando*) dezvoltă formule melodice de largă cantabilitate, asociate unor recitative melismatice, asimetrice, de factură lirică. Pe alocuri, bogăția ornamentală a liniei se reduce la monostructuri lapidare, austere, de tipul recitativului *recto-tono*. Cadențele, în schimb, restabilesc profilul ondulat al liniei, pe care îl subliniază prin aport repetitiv.

Ex. 22 *Simfonia a V-a* (1962-1976), Secțiunea a II-a, *Aulodia*,
R 180[-2], p. 45/PG

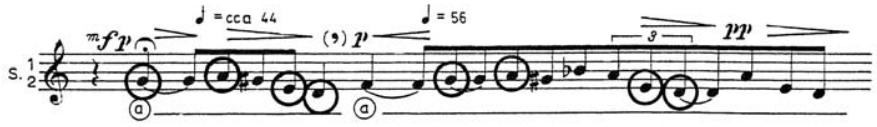
Monodia de tip „aulodic" relaționează, într-o sinteză organică, **arhetipurile-nucleu** semnalate anterior. Iată, spre exemplu, cum fuzionează **cvarta lidică** (de aceeaşi sorginte bihoreană ca şi cadența finală la treapta a II-a a modului) cu **formula cromatică întoarsă** (**do diez - re - do becar**).

Ex. 23 *15 Coruri mixte*, Caietul III[82] (1969), *Eglogă I*, p. 107



[81] Editura Muzicală, Bucureşti, 1981.
[82] Editura Muzicală, Bucureşti, 1970.

De asemenea, piesa corală nr. 1, *La curțile dorului*, din ciclul cu același nume, conține un enunț melodic integrat, **motivul „Toduță"** fiind introdus prin incipitul de **formulă cromatică întoarsă**.

Ex. 24 *La curțile dorului – Trei madrigale pe versuri de Lucian Blaga* (1978), I, p. 3, debut

2. HETEROFONIA (Arhetip-racord 2)

Deşi se aliază condiției ontologice a multiplului, **heterofonia** se dovedeşte a fi o **altă stare a unu-**lui, a **monodiei**. Într-adevăr, cronogeneza heterofonică, fundamentată pe principiul **coexistenței modelului cu el însuşi**, nu neagă unitatea monadică primordială ci, dimpotrivă, o recunoaşte ca fiind tutelară în sensul larg al predeterminării/preexistenței tuturor fenomenelor ce au condus la multivocalitate, respectiv la polifonie şi omofonie.

Dar stratificarea şi evoluția multifasciculară a vocilor heterofonice ține de o altă organizare a dimensiunii verticale, de o anume autonomie a mişcării, guvernată de o subtilă pendulare între sincronie şi asincronie, cu intersecții şi dispersii controlate sau quasi-aleatorii. Astfel, dinamica heterofonică este diferită de mişcarea paralelă a mixturilor medievale (tip *organum*, *gymel*, *faux-bourdon*), de interdependența planurilor polifonice imitative sau de ierarhia suprastructurilor omofone.

Din această perspectivă, Sigismund Toduță – un maestru desăvârşit al polifoniei imitative, dar şi al mixturilor armonice şi contrapunctice – îşi va contura o viziune proprie asupra sintaxei heterofone, pe care o vede ca pe o stare tranzitorie, de disimulare meteorică a consensului monodic sau ca pe o perturbare parțială, provizorie, a stării de unison.

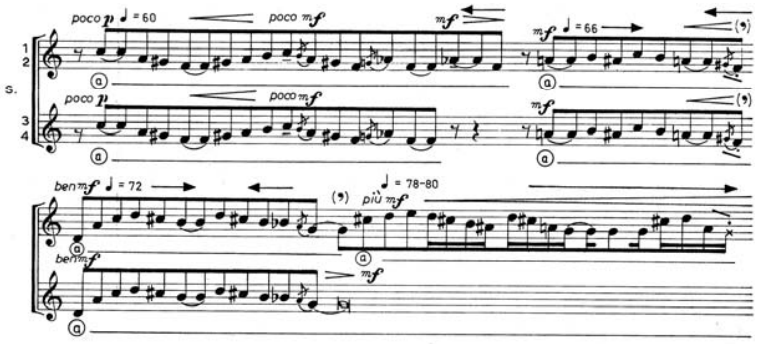
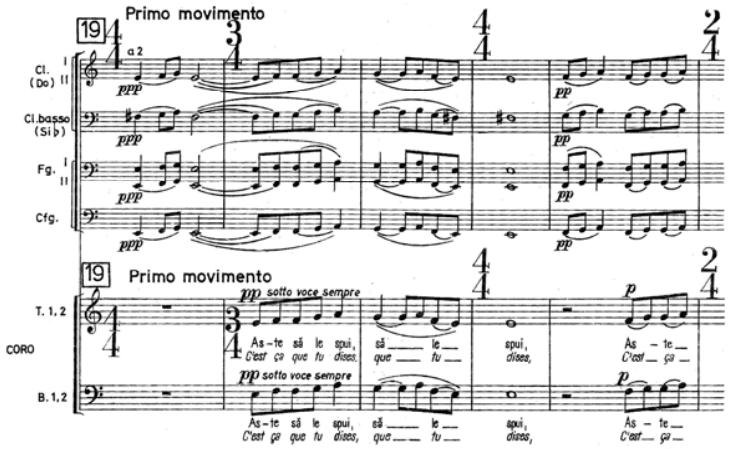
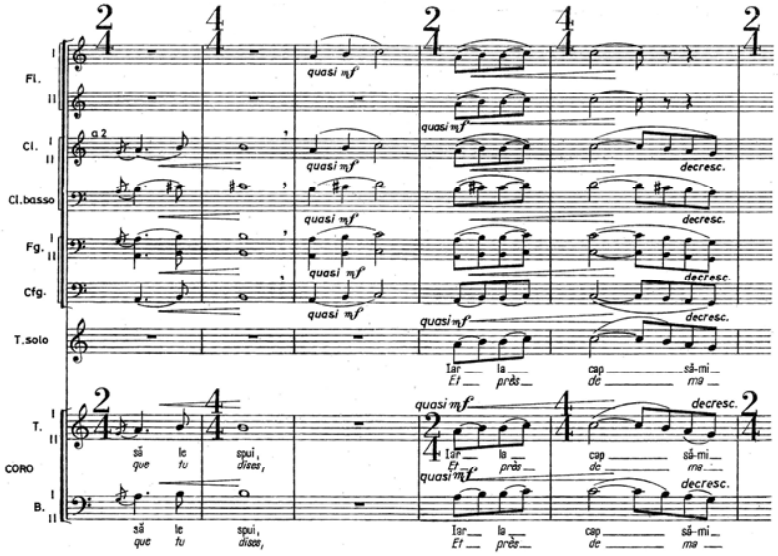
Ipostazele contextuale sunt diverse: de la ison şi antifonie, trecând prin ambiguitatea stărilor de „îngânare" a vocilor şi/sau instrumentelor, până la monodii şi parafonii pe ison sau la structuri mai elaborate, precum coralul figurat.

Scriitura heterofonică toduțiană se pretează totuşi unei minime tipologizări, evident, sub rezerva unor interpretări personale şi în limita unei cazuistici adecvate acestui tip de discurs.

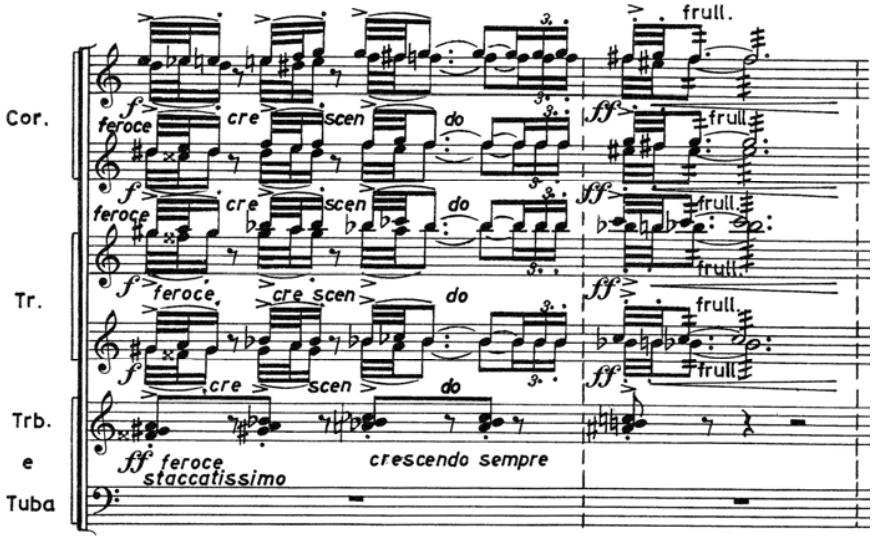
2. 1. HETEROFONIA – TIPOLOGII STRUCTURALE

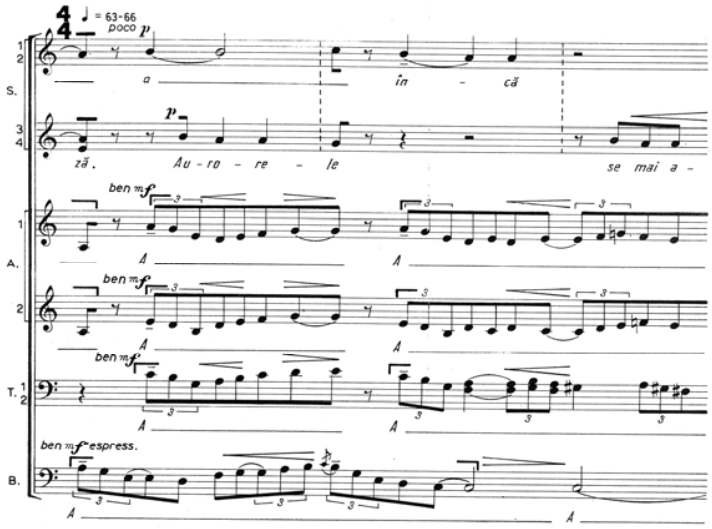
2. 1. 1. HETEROFONIE LATENTĂ – HETEROFONIE REALĂ

Primul termen al acestui binom angajează inevitabil referința monodică în stadiu de **unison**. Ca fenomen antecedent agregării heterofonice propriu-zise, unisonul cunoaşte în viziunea lui Toduță o subtilă pendulare a **densităților** sonore, concretizată fie prin decupajul periodic al angrenajului monodic-bi(multi)vocal, cu sau fără prezența stazei isonice (ex. 25), fie prin extrapolarea parametrului timbral, prin cuplarea, din nou intermitentă, a vocilor cu grupul instrumentelor (ex. 26).

Ex. 25 *La curțile dorului – Trei madrigale pe versuri de Lucian Blaga* (1978), I, p. 3

Ex. 26 *Miorița*, baladă-oratoriu (1957-1958), Nr. 6, *Arioso*, p. 65/PG

Al doilea termen al binomului implică stadiul de agregare efectivă a **fascicolului heterofonic**, concretizat fie minimal, printr-un **impuls diferențial** ce ține mai mult de sugestia perturbatorie a stării de unison (ex. 27), fie maximal, prin instituirea **dispersiei modelului** monodic în alteritatea complexului plurisonic (ex. 28).

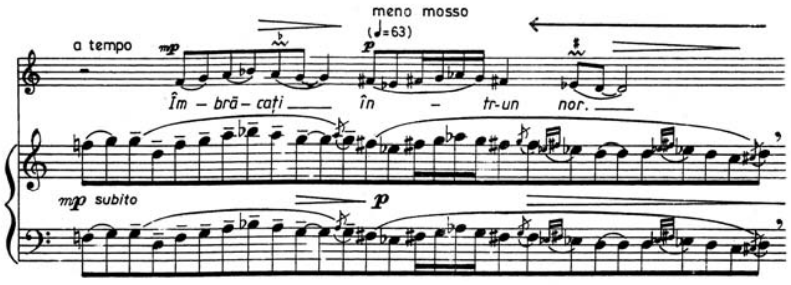
Ex. 27 *Miorița*, baladă-oratoriu (1957-1958), Nr. 1, *Eterofonia*, R 4^{+3}, p. 14/PG

Heterofonizare prin oscilația secundă-unison

Ex. 28 *La curțile dorului – Trei madrigale pe versuri de Lucian Blaga* (1978), I, p. 6

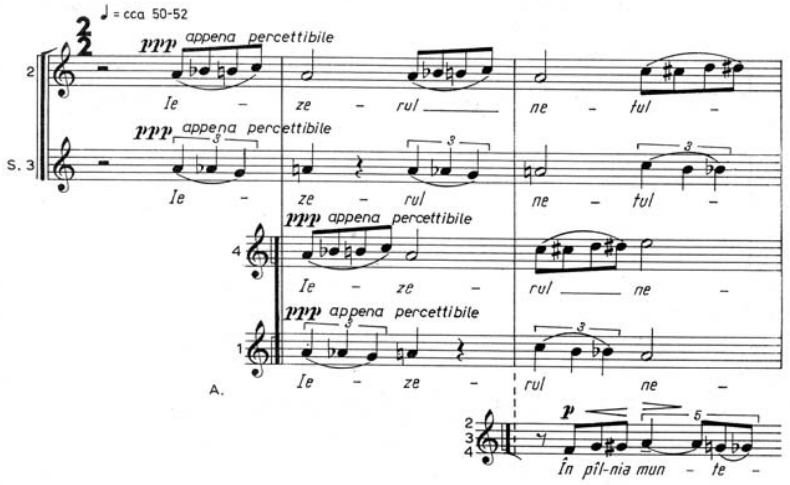
Însumare de microprocese imitative, convergente sau divergente,
trasee melismatice, pedale, derivate din aceeaşi magmă monodică

2. 1. 2. HETEROFONIE CONVERGENTĂ – HETEROFONIE DIVERGENTĂ

Propagarea fascicolului heterofonic poate cunoaşte în scriitura todușiană un dublu sens de evoluție.

Primul, unidirecțional, angrenează **convergența** undelor monodice, aşa cum se întâmplă în exemplul următor:

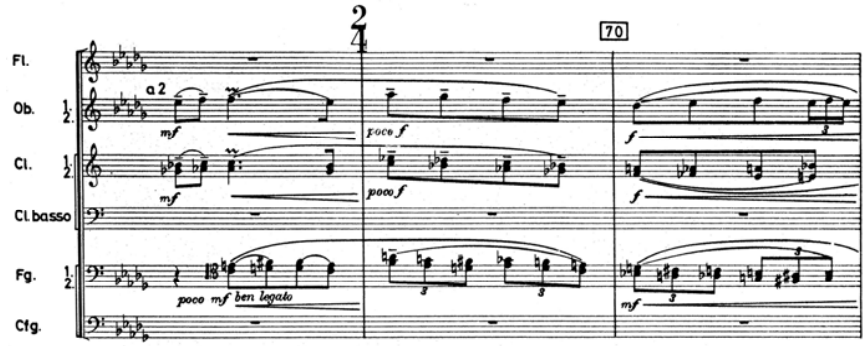
Ex. 29 *Lieduri pentru voce (m.s.) şi pian*[83], pe versuri de Ana Blandiana
(1982, 1984, 1986), *Locuită de un cântec*, p. 17

[83] Editura Muzicală, Bucureşti, 1987.

Al doilea, bi-, multidirecțional, angrenează **divergența** planurilor, cu intersecții periodice pe unison (**la**) şi cvintă perfectă (**la-mi**):

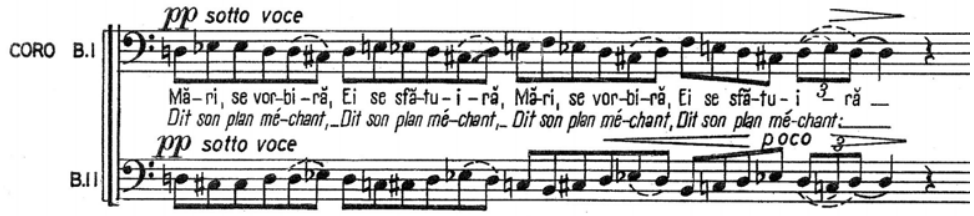
Ex. 30 *La curțile dorului – Trei madrigale pe versuri de Lucian Blaga* (1978), *Iezerul* (II), debut

2. 1. 3. HETEROFONIE DE FASCICOL POLIRITMIC – HETEROFONIE DE FASCICOL IZORITMIC

Departe de a fi o contradicție în termeni, fenomenul heterofonic toduțian prezintă ambele stadii de bifurcație/ramificație a undei monodice. Exemplul anterior ilustra implicit maniera de îngemănare poliritmică a celor două planuri, în condițiile în care fenomenul este posibil şi în cazul heterofoniei convergente:

Ex. 31 *Simfonia a III-a*, *Ovidiu* (1957), Partea a II-a, R 70^{-2} (4 ms.), p. 96/PG

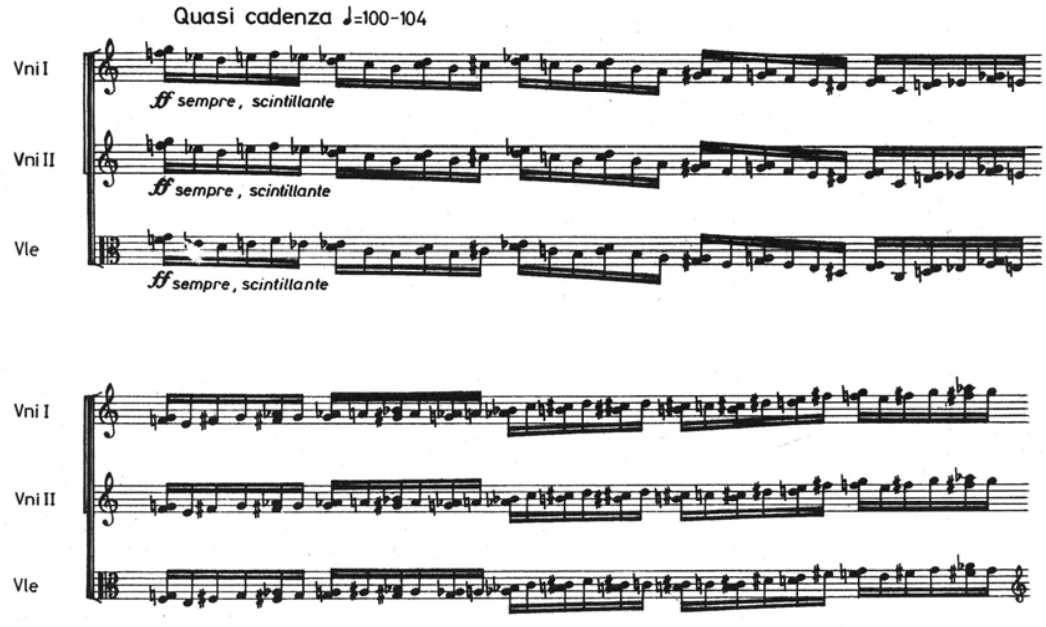
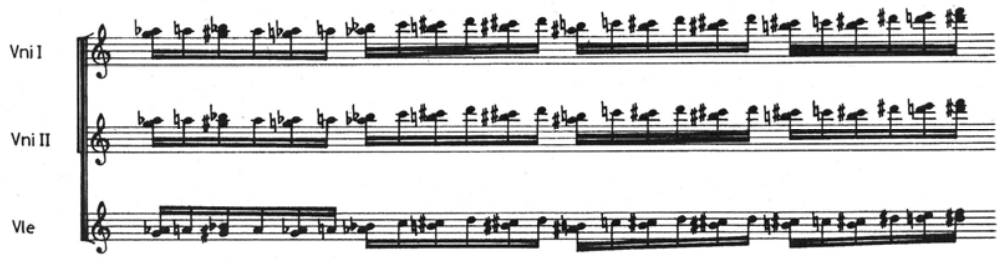
Heterofonie prin globalizare mixturală

Personal, identificăm o notă de veridică originalitate în edificarea heterofoniei de fascicul izoritmic, manieră prin care Toduță angrenează simetria de oglindă şi ritmica izocronă, cu dublă filiație: melodiile de dans tradițional românesc şi lucrările gen *moto perpetuo* din creația bachiană.

Un prim exemplu, redus ca debit heterofonic, propagă oscilația secundei, inclusiv prin **f.c.î**., într-o mişcare circulară izocronă, cu planuri simetric-inversate în jurul pivotului-axă **re**. De remarcat sugestia microtonală, prin alunecările spontane ce amintesc de bocetul arhaic.

Ex. 32 *Mioriţa*, baladă-oratoriu (1957-1958), Nr. 1, *Eterofonia*, R 3, p. 12

CORO B.I
pp sotto voce
Mă-ri, se vor-bi-ră, Ei se sfă-tu-i-ră, Mă-ri, se vor-bi-ră, Ei se sfă-tu-i ră
Dit son plan mé-chant, Dit son plan mé-chant, Dit son plan mé-chant, Dit son plan mé-chant;
B.II
pp sotto voce
poco

Mai mult, corelând mişcarea izoritmică/izocronă, extinsă la nivel de macroostinație, cu tempo-ul alert şi translarea în planul ansamblului instrumental a unor elemente specific solistice, Sigismund Toduță generalizează **oscilația secundă-unison**, edificând o veritabilă *cadenza*, de structură heterofonă.

Ex. 33 *Concertul nr. 2 pentru orchestră de coarde* (1972-1973), Partea I,
Preludio, *Quasi cadenza*, R 25^{+2}, pp. 8-9/PG



La capătul acestui prim demers de reperare şi etalare a *universaliilor* – entități matriciale constituite într-un veritabil *cantus firmus* al gândirii muzicale toduțiene –, putem afirma că **monodia** şi **heterofonia** reprezintă fundamentele unui **scenariu arhetipal** identificabil într-o multitudine de ipostaze contextuale care, împreună, alcătuiesc coloana vertebrală a unui **tipar genetic** determinant pentru un întreg corpus de opere muzicale.

Dar această generalitate, constituită din mozaicul unei quasi-infinități de *daturi*, nu exclude, ci reclamă aportul particularului, de aceea a spune că ascultând muzica lui Sigismund Toduță te încearcă un puternic „sentiment românesc al ființei" înseamnă, printre altele, să-ți aminteşti de ceea ce îi scria „universalistul" Cioran „etnicului" său confrate spiritual Noica: „Cumpănind bine lucrurile, dintre noi, tu eşti singurul care ai făcut cea mai bună alegere. Nu te poți împlini decât aproape de originile tale".